L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE

16e Année - Nouvelle Série N° 77 - Avril 1961

SOMMAIRE

ADMINISTRATION
36, Rue Pierre-Nicole, PARIS-Ve
ODE 24-10

CONDITIONS GÉNÉRALES :

ABONNEMENTS

La Revue ne paraît pas pendant les mois d'août et de septembre. Le montant de l'abonnement est fixé à 1.400 fr. (N.F. 14.) (étranger : 1.600 fr. - N.F. 16.) à envoyer par chèque postal à: M. A. MUSSON, 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e C.C.P. Paris 1809-65.

VENTE AU NUMERO

Les numéros de l'année en cours (1) et ceux de l'année précédente sont détaillés au prix de N.F. 2,—; ceux des années antérieures au prix de N.F. 1,50.

(1) *L'année en cours est l'année scolaire, c'est-à-dire 1er octobre au 1er juillet.*

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 50 francs (0,50 N.F.)*

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Toute nouveauté (livres, solfèges, etc.) est à envoyer 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e.*

4° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

5° *Les personnes désireuses d'adresser un article à l'E.M. doivent le soumettre au préalable au Comité de Rédaction.*

6° *Ces articles n'engagent que leurs auteurs.*

7° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

EXAMENS ET CONCOURS

EPREUVES 1960

ETAT - 1er Degré

Dictée



C. A. à l'éducation musicale - Session de 1961

Les épreuves écrites du certificat d'aptitude à l'éducation musicale et à l'enseignement du chant choral auront lieu :

— *Première partie.* — Le mercredi 26 avril 1961, à 7 h. 30, à la Maison des Examens, 12, rue de l'Abbé de l'Epée, Paris (5e).

— *Deuxième partie.* — Le lundi 29 mai 1961, à 7 h. 30, à l'Institut d'Art et d'Archéologie, 3, rue Michelet, Paris (5e).

CLASSES PREPARATOIRES AU C.A.E.M. (Lycée La Fontaine) (1)

Histoire de la Musique

I. — Vous allez entendre trois fragments de disques, d'une minute chacun, environ. Pour chaque fragment, indiquez, si vous les connaissez, 1° l'auteur, 2° le titre de l'œuvre, 3° sa date, ou, à défaut, son époque.

II. — Citez, avec leurs dates exactes ou approximatives, en donnant pour chacun un titre d'œuvre appartenant au genre évoqué :

A - 3 auteurs de chansons polyphonqiues françaises de la Renaissance.

B - 3 auteurs d'oratorios du XVIIe siècle.

C - 3 auteurs d'opéras du XVIIIe siècle.

D - 3 auteurs de symphonies du XIXe siècle.

E - 3 auteurs de ballets du XXe siècle.

(Vous reproduirez la lettre de référence à chaque question, sans répéter la donnée.)

III. — Citez un musicien célèbre contemporain des personnages ci-après, et si possible ayant un point de contact avec eux; en ce cas, indiquez en une phrase ce qui peut les relier l'un à l'autre :

Saint-Louis - François Ier - Louis XIV - Molière - Frédéric II de Prusse - Marie-Antoinette - Gœthe - Delacroix - Pouchkine - Diaghilew (Directeur des Ballets Russes).

IV. — En une page maximum, résumez la vie de Richard Wagner; citez ses principales œuvres et donner un aperçu de ses innovations dans la musique dramatique.

VILLE DE PARIS 1er Degré

Dictée



(1) Voir E.M. nos 72, 73, 74, 75, 76 de nov. déc. 1960, janv., fév. et mars 1961.

La Bataille de Marignan, de Clément Janequin

par Jacques CHAILLEY

L'auteur et son œuvre.

La biographie de Clément Janequin, jadis considérée comme mystérieuse, a été récemment reconstituée dans ses grandes lignes grâce à diverses recherches d'archives. Nous en avons condensé l'essentiel dans *l'Education Musicale* n° 61 d'octobre 1959 (1), où l'on trouvera également l'énoncé et la classification de son œuvre (étude originale sur le *Chant des Oiseaux,* poursuivie dans le n° 62, novembre 1959). Une étude à peu près identique à la nôtre est parue quelques mois plus tard dans le *Guide du Concert,* sous la signature de J. Rollin. On pourra donc se reporter indifféremment à l'un ou à l'autre de ces articles.

Résumons néanmoins la biographie de notre musicien, telle qu'elle est aujourd'hui connue :

— Naissance vers 1490-95, sans doute à Chatellerault (Indre).

— 1520 : publication anonyme, à Venise, dans un recueil collectif de ses premières œuvres, d'authenticité d'ailleurs récemment controversée.

— 1528 : Publication des premières œuvres parues sous son nom (dont la Bataille de Marignan).

— 1529 : Janequin se trouve à Bordeaux, qu'il quitte sans doute vers 1530.

— avant 1533 : Janequin. prêtre, est curé de Brossay, près de Semur, et peut-être membre de la maîtrise d'Angers. Il résidera peu, d'ailleurs, dans ses cures successives.

— 1533 : curé d'Avrillé, près d'Angers.

— 1534 : maître de psallette à la cathédrale d'Angers.

— 1538-1548 : on perd sa trace.

— 1548 : curé d'Unverre, au diocèse de Chartres, inscrit à l'Université d'Angers et résidant à Paris.

— 1549 : inscrit à l'Université de Paris, résigne sa cure d'Unverre et publie ses Psaumes de Clément Marot, inaugurant ses œuvres à caractère « réformé ». Néanmoins, son testament, en 1558, témoignera de sa foi catholique.

— Avant 1555 : chantre ordinaire de la Chapelle, puis compositeur ordinaire du roi Henri II.

— 1558 : mort, sans doute à Paris, dans la pauvreté.

Les Batailles en Musique.

Si Janequin a donné à la description en musique de la *Bataille de Marignan* une ampleur inaccoutumée, il n'est pas l'inventeur du genre. La musique descriptive avait connu une grande vogue à la fin du XIVe siècle, tant en France qu'en Italie, prenant comme sujets principaux les chants d'oiseaux, les chasses et les batailles — trois thèmes que précisément illustrera Janequin. Dans le célèbre manuscrit de Chantilly du XIVe siècle, figure une chanson à 4 voix d'un disciple de Guillaume de Machaut, Grimace, *A l'arme, l'arme,* décrivant le branle-bas de combat; une autre, *Or test alarme,* se trouvait dans un manuscrit de Strasbourg, du XVe siècle, brûlé en 1870. Il était aussi courant, aux XIVe et XVe siècles, d'imiter les sonneries de trompette dans les pièces polyphoniques les plus diverses : Dufay, par exemple, a écrit de la sorte un *Gloria in modum tubæ. La Bataille de Marignan* n'est pas la seule « bataille » de Janequin : il a également écrit, après *La Bataille de Marignan, le siège de Metz, la guerre de Renty, la Prise de Boulogne,* et, en 1530, une chanson à 4 voix sur le retour de captivité des enfants de François Ier, *Chantons, sonnons trompettes,* qui n'est pas une bataille, mais où se retrouvent les fanfares annoncées et, à la fin, les paroles « du noble roy Françoys » avec la même phrase musicale que dans *la Bataille de Marignan.* D'autres musiciens de la Renaissance suivront son exemple, tel Costeley avec la *Guerre de Calais* et la *Prise du Havre.*

LA BATAILLE DE MARIGNAN de JANEQUIN.

Si la fameuse victoire de François Ier sur les Suisses date, nul ne l'ignore, de septembre 1515, il n'est nullement certain que l'œuvre de Janequin ait été composée aussitôt ni même peu de temps après. Elle n'a été éditée que 13 ans plus tard, en 1528, dans le même recueil que le *Chant des Oiseaux.* Son titre original, du reste, n'est pas *la Bataille de Marignan,* mais *la Guerre.* Toutefois, il semble bien certain que la pièce ne vise pas n'importe quelle bataille, mais celle-là en particulier : les allusions y sont précises, par exemple la présence du roi (la fleur de lis y est en personne) et le jargon tudesque des ennemis (tout est frelore, bigot !). Les contemporains ne s'y sont pas trompés, et « la Guerre », devenue vite célèbre, a toujours été comprise comme relative à Marignan. Deux textes un peu postérieurs sont significatifs. L'un est extrait des *Contes et discours d'Eutrapel* de Noël du Fail (1595) : « Comme par exemple, quand lon chantoit la chanson de la guerre faite par Janequin devant ce grand François, pour la victoire qu'il avait euë sur les Suisses, il n'y avait celui qui ne regardast si son espée tenoit au fourreau et qui ne se haussast sur les orteils pour se rendre plus bragard et de la riche taille ». L'autre, extrait des *Antiquités* de Sauval, historien de Paris au XVIIe siècle, raconte comme suit la mort de l'une des dames d'honneur de Catherine de Médicis, Mademoiselle de Limeuil : « Quand l'heure de sa fin fut venue, elle fit appeler son valet Julien. Julien, lui dit-elle, prenez votre violon et sonnez-moi toujours jusqu'à ce que vous me voyez morte, car je m'y en vais, la défaite des Suisses, et quand vous serez sur le mot *Escampe toute frelor,* sonnez-le par quatre ou cinq fois, le plus piteusement que vous pourrez », ce que fit Julien et quand ce vint « tout est perdu » elle réitéra par deux fois et se retournant de l'autre côté du chevet, elle dit à ses compagnons « tout est perdu à ce coup » et à bon escient car elle décéda à l'instant ».

Sous le titre de « *Messe La Bataille* », Janequin a écrit une messe en utilisant, plus ou moins textuellement, des fragments de sa fameuse Bataille, arrangés sur les paroles du *Kyrie,* du *Gloria,* etc. Ceci nous surprendrait si nous ne savions que c'était là chose courante, connue sous le nom de *messe-parodie,* et pratiquée par tous les auteurs du XVIe au XIXe siècle. Palestrina n'y fit pas exception, et la *Messe en si mineur* de Bach est elle-même en partie une messe-parodie d'après des morceaux de cantate.

Le Sujet et la Forme.

Contrairement au Chant des Oiseaux, la « Bataille » n'est pas écrite, semble-t-il, d'après un modèle mélodique préexistant. On n'y trouvera donc pas de forme définie, telle que rondeau, virelai, etc., mais une construction libre,

recherchant surtout la traduction musicale du texte par une succession de « sections » musicalement indépendantes.

Pour l'analyse, le premier chiffre indique la page, le second le « système » de portées, le troisième le numéro de la mesure, dans l'édition courante d'Henry Expert (éd. Leduc), que l'on invitera les élèves à suivre pendant la préparation d'analyse, précédant l'audition du disque.

On ignore l'auteur des paroles, au reste simple prétexte aux descriptions musicales.

Deux parties distinctes :

a) Annonce du sujet et description de l' « alarme », c'est-à-dire des préparaitfs du combat, l'armée se mettant en branle.

b) Bataille proprement dite, victoire du roi François et défaite des Suisses.

Première Partie : L'Alarme.

1re *section :* annonce du sujet (début à 2/2/9).

Ecoutez tous, gentils Gallois
La victoire du roi François.

Le texte est en vers de 8 pieds : le second vers est donc celui ci-dessus, et se devine par la partie de basse 2/1/3. Le musicien l'a déformé, par patriotisme ou par flatterie en ajoutant le mot *noble*, qui fausse le vers, et qu'il emprunte au vers final.

Gallois, non commun dérivé du verbe *galler*, ne signifie pas Gaulois = Français, mais « joyeux compagnons ». On connaît la célèbre pièce de Villon :

Je plains le temps de ma jeunesse
Auquel j'ai plus qu'autre gallé.

Ainsi est annoncé, dès le début, le caractère plaisant de l'évocation, destinée à divertir une joyeuse compagnie, et non à déclamer sur le mode héroïque.

Néanmoins, c'est bien la trompette du héraut qu'évoque cet exorde triomphal, commençant en fanfare et se poursuivant en formules d'orgue solennelles (1/1/9). La majesté du « noble roi François » est évoquée (2/1) par les valeurs longues, développées en imitations à partir du dessin thématique que l'on trouve trois fois au ténor (2/1 et 2). La cadence majestueuse qui termine la section se retrouvera à la fin sur les mêmes paroles (cf. plus haut à propos de la chanson *Chantez, sonnez trompettes*).

2e *section :* annonce du programme (2/2/10 à 3/2/3).

Et orrez, si bien écoutez
Des coups rués de tous côtés.

Orrez = futur du verbe ouïr : « vous entendrez, si vous écoutez bien, des coups assénés de tous les côtés ». *Ruer* est courant au XVIe siècle dans ce sens.

Le mouvement s'anime déjà, anticipant sur la réalisation du programme annoncé. Dialogue en écho des deux demi-chœurs, procédé usuel dans l'école de Josquin des Prés, mais qui ici évoque fort bien l'avalanche des coups.

3e *section :* début de l' « alarme »; la musique militaire, fifres et tambours, appelle aux armes (3/2/4 à 4/3/3).

Fifres, soufflez; frappez, tambours;
Tournez, virez, faites vos tours.

D'abord, pour le premier vers, simple invitation non descriptive, bien que le mot *frappez*, en tombant à toutes les voix ensemble, avec une syncope, fasse image; puis le second vers entraîne une ronde générale des joueurs, virevoltant avec leurs chevaux (mouvement plus rapide en noires d'une voix à l'autre) au milieu des mots répétés sans ordre.

4e *section :* départ des guerriers, et encouragement à la mêlée. D'abord les roturiers, « aventuriers » armés de simples bâtons, puis les nobles cavaliers, bien astiqués dans leurs armures, lance au poing; enfin, par ordre hiérarchique croissant, le roi (la fleur de lis) en personne (4/3/3 à 7/3/1).

Aventuriers, gais compagnons,
Ensemble croisez vos bâtons.
Bandez soudain, gentils gascons,
Hacquebutiers, faites vos sons,
Nobles, sautez dans les arçons,
Armés, bouclés, frisques, mignons,
La lance au poing, hardis et prompts,
Donnez dedans, frappez dedans,

Soyez hardis, en joie mis,
Chacun s'assaisonne.
La fleur de lis, fleur de haut prix
Y est en personne.

Les *hacquebutiers*, que l'on invite à « faire leur bruit », sur un rythme à contretemps évocateur (aux ténors et basses), sont les arquebusiers. *Chacun s'assaisonne* est un subjonctif à sens d'impératif : la bataille n'est pas encore commencée.

Le branle de l'armée est donné sur un rythme à 3 temps qui évoque la lourdeur de la piétaille, première alertée; cela s'anime avec les jolis cavaliers, « hardis et prompts », et l'invitation à « donner dedans » se fait sur un ensemble convaincant; pendant que les autres voix disent « Soyez hardis », le ténor, sur une note aiguë d'appel, lance « Alarme » en bruit de fond.

« Chacun s'assaisonne » est moins descriptif : canon approximatif entre alto et basse (c'est la basse qui a la phrase mélodique). La présentation du roi introduit l'arpège de majesté traditionnel pour toute image de solennité, et tandis que le roi donne l'exemple (mélodie en canon entre soprano et ténor), l'armée, se bousculant derrière lui, l'acclame avec des cris hors texte (Alarme, Alarme ! Suivez François, le roi François ! Suivez la couronne !)

5e *section :* invitation finale (7/3/1 à 8 fin).

Sonnez, trompettes et clarons
Pour réjouir les compagnons.

Les « *clarons* » ne sont pas nos « clairons » qui datent du XIXe siècle, mais des trompettes aiguës.

Conclusion à 3 temps, en rythmes syllabiques (on notera l'effet des rythmes contrariés longue-brève, brève-longue). Les mots du dernier vers sont joyeusement répétés; le texte original multiplie même « les com, les compagnons », et l'on comprend que l'édition usuelle ait modifié les syllabes (les passages remaniés sont en italique). L'allitération malsonnante était-elle voulue ? Ce farceur de Janequin en était bien capable, d'autant qu'il renouvellera la plaisanterie, p. 14/3.

Deuxième Partie : La Bataille.

Ici les sections ne sont plus, comme dans la 1re partie, séparées par des cadences bien marquées : la bataille se présente comme une bande continue déroulant ses épisodes sans interruption jusqu'à la victoire finale. Il n'y a plus de texte versifié suivi à la base, mais une série d'onomatopées, de cris, de lambeaux de phrase qui se croisent et s'enchevêtrent pour former le plus extraordinaire tableau descriptif qui ait jamais été réalisé dans la littérature chorale.

1° *Appels de trompette*. On se groupe près des étendards (9/1 à 13/3/3).

Cela commence par un accord percutant de fanfare. Puis les arpèges des trompettes se croisent avec les « *ferelelan* » de leurs coups de langue. Appels de cavaliers sous les *farirarira* des instruments de musique : *Boutez selle ! Gens d'arme, à cheval ! Tôt à l'étendard !* Les sonneries se font de plus en plus serrées et impérieuses. Remarquer les arpèges de la basse, de 11/2 à 12/2/3 — ce sont sans doute les « sacqueboutes », c'est-à-dire les trombones, tandis que les croches qui suivent, 12/2/4 à 13/1, évoquent plutôt les tambours accompagnant trompettes

au ténor et fifres au dessus. L'arpège final, 13/2/4 à 13/3/2, est particulièrement orchestral.

2° *L'artillerie* (13/3/3 à 19/1/5).

Elle est d'abord annoncée, avec quelques vers cohérents, dont le musicien mélange quelque peu les paroles :

Tonnez, bombardes et canons,
Bruyez, gros courtaux et faucons
Pour secourir les compagnons.

Ces grosses machines, au tir lent et aux coups sourds, sont d'abord évoqués lourdement, de manière sonore et pesante; les deux premiers vers, symétriques, ébauchent une ligne mélodique suivie parallèlement en sixtes : c'est le procédé du *faux-bourdon,* très fréquent depuis le XVe siècle. On retrouve là l'alternance des demi-chœurs, comme dans 2/3 ou 11/2. Le 3e vers n'est plus imitatif; Janequin y renouvelle, sur le mot *compagnons,* sa mauvaise plaisanterie de la 1re partie : là encore les mots en italique sont arrangés « ad usum delphini ». La phrase s'achève par une cadence qui déclenche le tir général : *von, von* lent des grosses bombardes (il faut prononcer en faisant sonner l'*n,* sans trop nasaliser), *patipatoc* crépitant des arquebuses et des petites machines, *tarirarira* des trompettes sonnant par-dessus le vacarme. Toute cette partie est merveilleuse de mouvement et de vie rythmique. A la fin, toutes les voix s'unissent en cadence finale pour le dernier vers du quatrain sur les mots *Donnez des horions* (= des coups), qui loin de couper le mouvement, le relancent aussitôt pour déclencher la 3e section.

3° *La mêlée* (19/1/5 à 21/3/6).

Nouveau déferlement d'onomatopées, où se mêle l'artillerie des *pon pon,* la petite fusillade des *zin zin* (là encore, ne pas nasaliser), les cris des combattants : *Chipe chope, torche, lorgne, trique trac, licque, licque ! A mort, tue !* Au ténor (20/2/4) domine le cri de ralliement : *France, courage !* Et à partir de ce moment (c'est l'un des passages les plus saisissants), la tessiture fléchit peu à peu, évoquant l'approche de la fin du combat et la défaite des Suisses, tandis que le ténor, qui représente les Français, conserve sa vaillance pour préparer le cri de victoire :

Ils montrent les talons,
Courage, compagnons,
Donnez des horions.

4° *La victoire* (21/3/6 à 23/1/6).

S'enchaîne sans interruption, La fuite des ennemis s'accentue; soprani et alti finiront peu à peu dans l'extrême grave, représentant les Suisses « honteux comme un renard qu'une poule aurait pris ». Sans que cessent les onomatopées de la bataille, les paroles des Suisses sont confiées aux alti : *Escampe !* c'est-à-dire « filons » (cf. poudre d'escampette), *Toute frelore,* c'est-à-dire en jargon suisse de mauvais allemand, *verloren,* perdu; les Français sont toujours conduits par le ténor :

Ils sont confus,
Ils sont perdus,
Donnez dessus,
Frappez dessus,
Ruez dessus,
Ils sont défaits...

Les cris de guerre se poursuivent quelque temps encore, avec une richesse verbale digne de Rabelais : *Après suivez, frappez, ruez, battez, tuez...*

5° *Conclusion* : hourrah des Français et honte des Suisses (23/1/6 à la fin).

Brusquement (23/1/6), au moment même où la sonorité s'effondre dans le grave, éclate au ténor (rôle des Français) un formidable *Victoire !* qui arrête les onomatopées de la bataille et entraîne les autres voix à sa suite, sauf l'alto, qui continuera jusqu'à la fin à jouer le rôle des Suisses. (On rappelle qu'au XVIe siècle la partie d'alto n'était pas comme aujourd'hui une voix de femme grave, mais un « haute-contre » ou voix d'homme très aigu).

Les trois voix des Français reprennent un sens mélodique, conduits par le ténor (qui présente la mélodie de base) pour chanter la conclusion triomphale :

Victoire au gentil de Valois,
Victoire au noble roi François !

(N.-B. - Le premier vers, qui passe inaperçu, mais est necessaire pour la rime, est dit par les basses.)

Mais, au milieu des « Victoire » répétés, une autre voix se détache : c'est l'alto des Suisses, qui ne trouve de force que pour *Escampe* » et dégringole ensuite en chute piteuse : « *Tout est frelore, bi got !* (*bi got* est du jargon équivalant au *By God !* anglais). Le *frelore bi got* restera même à découvert après la cadence conclusive des Français, se relevant sur *got* pour le juron final des soudards vaincus.

Discographie :

Le meilleur enregistrement en 33 tours est sans doute celui de Philippe Caillard (Erato 42041); mais si l'on peut disposer du 78 tours des Chanteurs de Saint-Eustache, dir. R.P. Martin, on pourra procéder à une très intéressante confrontation : cet enregistrement utilise en effet des instruments bien choisis, dont le détail ne figure pas dans l'original, mais qui soulignent de nombreux effets : on sait que la polyphonie du XVIe siècle doublait souvent les voix aux instruments. Signalons aussi le disque Studio SM, SM 36, qui groupe en un même disque, sous la direction de Marc Honegger, la « Bataille » et la Messe du même nom.

---

(1) A la bibliographie figurant dans cet article, ajouter Y. D. (chanoine Y. Delaporte). *C. Janequin... date de sa mort,* Bulletin de la Société Archéologique d'Eure-et-Loir, 1958, n° 4. Cet article, signalé par F. Lesure dans la *Revue de Musicologie* de décembre 1959, postérieurement à notre étude mais antérieurement à celle du *Guide du Concert,* qui en tient compte, établit que Janequin mourut entre le 18 janvier et le 7 avril 1558.

INSTITUT DE MUSICOLOGIE

Mardi 11 avril, à 17 h. 30, à l'Institut de Musicologie, 3, rue Michelet, Paris-6e : Conférence de Madame PENDLETON : « L'Enseignement de la musique par l'éducation de l'oreille. La Méthode Gedalge ».

UNIVERSITE DE PARIS
INSTITUT DE MUSICOLOGIE.

CENTRE D'ETUDES DE PHILOLOGIE MUSICALE
SEMINAIRE DE PEDAGOGIE

QUE PEUT-ON PENSER ET ENSEIGNER AU SUJET DES MODES GRECS ?

La réunion du 10 janvier comportait un exposé de M. Jacques Chailley sur l'état actuel des travaux relatifs à la musique grecque, sous l'angle des modes; nous en donnons ici l'essentiel, pour ce qui concerne l'éducation musicale, avec renvois au dernier ouvrage de M. Chailley : *l'Imbroglio des modes* (Leduc, éditeur).

Première constatation à faire : Les ouvrages pédagogiques actuels considèrent comme fait acquis que les modes antiques furent transmis fidèlement au Moyen-Age, avec seulement des changements de noms et des erreurs de nomenclature; on présente alors les modes grégoriens (cf. *l'Imbroglio des modes*, tableaux 24 et 26, pp. 65 et 67) comme une simple inversion des modes grecs (cf. *op. cit.*, p. 32 au bas).

Deuxième constatation : ces prétendus modes grecs sont aujourd'hui plus que contestés par les études récentes. Ils ne sont qu'une reconstitution faite par des théoriciens du XIXe siècle, dont les principaux sont Westphal (*op. cit.*, tableau 35, p. 77) et Gevaert, suivis par M. Emmanuel et les manuels présents.

Or, cette reconstitution apparaît de plus en plus comme mauvaise. Non seulement elle ne s'appuie sur aucun document sérieux, mais elle comporte nombre d'inconséquences sur lesquelles on se garde bien d'attirer l'attention et de fournir la moindre explication.

D'après les auteurs grecs (depuis la période classique), les sons se groupent non par octaves modales, mais par rapport à un *système-type* unique, articulé par tétracordes, dont il n'est dit nulle part qu'il soit le mode dorien, comme on l'enseigne en se basant sur le seul diatonique. Ce système varie selon les *genres* (diatonique, enharmonique, etc.); son ambitus général couvre théoriquement 2 octaves, mais il n'a *aucune hauteur absolue* par lui-même (cf. *op. cit.*, p. 11 et tableau 4, p. 45).

Pour déterminer la hauteur du point de départ de ce système, les Grecs étalonnaient la voix humaine ou l'instrument selon une suite de repères appelés *tonoi* ou *tropoi*, de l'hypodorien à l'hypermixolydien (cf. p. 46, tableaux 5 et sqq.); leur ordre et leur nomenclature ont subi plusieurs remaniements, selon les époques et les théoriciens.

Au VIe siècle de notre ère, Boèce, accusé par Gevaert d'avoir mal compris les modes grecs en fonction du grégorien, apparaît comme totalement étranger à cet imaginaire contre-sens. Boèce fut un théoricien de la musique grecque, mais non du chant grégorien qui était alors en formation et auquel il ne fait aucune allusion. Ecrivant en latin, il traduisit *tropos* par *tropus* ou *modus* sans parler d'autre chose que des tons de hauteur.

Au IXe ou Xe siècle, le théoricien anonyme de l'*Alia Musica*, ignorant la musique grecque, apparemment morte à cette époque, croyant que Boèce parlait du chant grégorien, appliqua la nomenclature des tons grecs, sous la forme employée par Boèce, aux modes ecclésiastiques. C'est la nomenclature encore en usage (dorien = 1er mode, ré authente; hypodorien = 2e mode, ré plagal, etc.).

En dehors de cette échelle des tons, les Grecs classaient les différentes successions possibles d'intervalles dans une consonance donnée, en autant d'*aspects* de cette consonance; à l'époque alexandrine, quelques théoriciens nous disent incidemment que les Anciens donnaient aux aspects d'octaves les mêmes noms que ceux des tons, mais dans l'ordre inverse, ce qui s'explique par des raisons pratiques d'accord de la lyre (ce qui donne les *hypos* au-dessus des tons simples) (cf. *Imbroglio*, tableau 3, p. 44). C'est cette unique incidente que les érudits du XIXe siècle ont pris pour base de leur reconstitution des modes et de leurs noms (dorien = mode de mi, hypodorien = mode de si, etc.).

Qu'étaient alors en réalité les modes grecs ? demande M. Chailley. Pour tenter une explication, il nous convie à nous reporter aux « *harmonies* » de Platon et, par analogie, aux modes orientaux.

Antérieure au système que nous avons vu, la notion d'*harmonie* (mot qui a souvent changé de sens) correspondrait ici à l'échelle d'un *mode formulaire*, comportant non seulement l'usage d'une échelle précise, mais encore d'un schéma mélodique, de formules, d'agréments, d'un registre spéciaux (Platon parle d'harmonies aiguës ou graves); or, on retrouve ces notions, en tout ou en partie, dans la musique religieuse byzantine, dans les timbres d'antiennes du plain-chant primitif, et aujourd'hui encore, dans les *ragas* hindous, les *maquams* arabes.

Aristide Quintilien (IIe siècle après J.-C.) nous dit que les très anciens se servaient autrefois d'harmonies *quelquefois* remplissant l'octave, *quelquefois* non; suit une liste de six *harmonies*, puis leurs échelles avec notation (cf. *l'Imbroglio*, tableau 1, p. 42); enfin : « Telles sont les harmonies que mentionne le divin Platon, lorsqu'il nous dit que « *Certaines harmonies sont utiles à la cité, d'autres sont contraires ou favorables aux mœurs* » (République, 3e livre). Des analogies orientales encore vivantes témoignent que ce caractère existe toujours pour le mode formulaire défini ci-dessus, mais non pour les pseudo-modes de la théorie usuelle, qui ne différeraient entre elles que par leur tonique, et apparaissent, dans une telle conception, véritablement incapables de produire un tel effet.

Un parallèle peut alors être fait, non seulement avec les formes musicales orientales, mais aussi avec les musiques primitives dont le rôle fonctionnel, voire magique, a été souvent reconnu (ex. : chant pour appeler le caïman, etc.); c'est dans cet esprit qu'une présentation de la musique grecque auprès des enfants pourrait être mise en regard des auditions de chants et instruments des pays extra-européens, en éliminant toute présentation solfégique et tout parallèle avec le plain-chant, dont le moins qu'on puisse dire est qu'ils introduiraient dans l'esprit des enfants des notions aussi controversées qu'au-dessus de leur portée.

A. de COUASNON.

IGOR STRAVINSKI : LE SACRE DU PRINTEMPS

par A. GABEAUD

Partition orchestre :

Petit format : Boosey et Hawkes.

Bibliographie :

Biographies : Siohan, Tansmann... *Strawinsky :* Chroniques de ma vie - Poétique musicale.

Enregistrements nombreux : Dec. LXT 5388 - DG 18-189, etc.

REMARQUES GENERALES

Pour le scénario, la genèse, la destinée de l'œuvre, les lecteurs voudront bien se reporter à l'excellent commentaire de M. Kopff (n°s 73 et 74). Nous bornerons nos observations à quelques réflexions techniques susceptibles d'aider l'analyse et la compréhension de cette partition.

Le Sacre du Printemps est un *Ballet : le Geste, la Danse* commandent, outre l'expression musicale, la succession et la coupe des morceaux; ceux-ci ne peuvent être astreints à une symétrie déterminée, mais doivent suivre le processus du *Geste*. Les 2 parties de ce Ballet comprennent chacune un certain nombre de pièces enchaînées où le *rythme* est maître; les quelques mélodies qui y figurent sont en général : brèves, de caractère populaire parfois psalmodique, et procèdent par fragments répétés, ce qui est très russe.

L'Orchestre est particulièrement renforcé : en instruments à vent (5 flûtes, 8 cors, 5 trompettes...), une percussion nourrie (5 timbales et accessoires), les cordes sont assez souvent divisées (v. du n° 95 à 104). L'écriture en est plutôt chargée: beaucoup de doublures, de dessins et notes ajoutés, s'accumulant en agrégations allant jusqu'à 9 notes différentes. Les enchaînements mélodiques ou harmoniques se font presque toujours *chromatiquement* par demi-tons ou tons entiers. On comprend la surprise et les réactions suscitées par un langage aussi inusité !

En examinant de près l'écriture (qui est harmonique), on remarque tout de suite *l'immobilité* des basses. Chaque morceau ou fragment important repose sur une *Basse fixe* (note ou accord très simple) rarement tenue, plutôt adaptée à un rythme souvent aussi obstiné qu'elle ! Elle peut s'interrompre, changer de degré ou d'harmonie, mais le système dure tout le long de l'œuvre.

Sur cette basse, s'étagent des petits motifs brefs, des chromatismes, parfois ornant ou surmontant ces motifs; ils se succèdent, se croisent, se heurtent, et engendrent des harmonies compliquées qui ne sont pas toujours des superpositions d'accords, mais peuvent constituer chacune une agrégation que l'on peut arranger en *tierces* superposées : 5, 7 ou 9 tierces offrant un aspect *atonal* ou *polytonal*. Ici, la *polytonalité* ne résulte pas d'une superposition de plusieurs lignes mélodiques appartenant à des tons différents. Sauf quelques exceptions, il est difficile d'attribuer une tonalité à chaque ligne de la partition, car la plupart des mouvements mélodiques sont chromatiques, donc d'essence *atonale*. La Basse obstinée peut donner une impression tonale par elle-même, à cause du point fixe qu'elle détermine (ce point fixe étant le principe de la tonalité). Une harmonie *atonale* sur une *basse tonale* suffit à installer une *polytonalité* constante.

On retrouve ce procédé à l'état rudimentaire, dans certains chants populaires improvisés et accompagnés (ex. : le flamenco) et aussi le *Jazz* où un dessin rythmique obstiné soutient des improvisations à un ou plusieurs instruments jouissant de la plus grande liberté... Ainsi devait être, pour leurs fêtes et manifestations collectives, la musique de ces primitifs paysans que Strawinsky a su admirablement faire revivre dans ces pages musicales désormais admises parmi les plus belles et les plus évocatrices.

PREMIERE PARTIE

L'ADORATION DE LA TERRE

Introduction

Lento-Tempo rubato. Une mélodie populaire (A) s'expose au basson dans un registre suraigu, inusité, pénible; l'entourage déjà chromatique l'enveloppe peu à peu de brumes (cors, clarinettes, dont certaines dans le grave). Elle persiste puis s'arrête (n° 2) sur une tenue. Le cor anglais prend sa suite avec un autre thème de même essence populaire (B) plus monotone. Interrompu par le basson (qui se perd dans les brouillards chromatiques), il continue sa phrase (B). Bois et cordes terminent ce dialogue avec de petits dessins chromatiques éparpillés tissant une ouate sonore mouvante. Au n° 6 le cor anglais émerge avec une flûte (en *duo*) qui se perdent aussi dans cette nébulosité dont les 1ers violons servent d'appui avec un trille (*la*). Au n° 7, la *Basse se fixe* sur un *ut*, pizzicato, soutenant une harmonie apparemment très compliquée; les petits dessins se superposent, s'arrêtent, laissant à découvert : le cor anglais avec les 3 notes de (B) répétées, uni au basson, qu'il abandonnera après qu'il ait introduit un fragment de mélopée très russe, contrepoint du motif (B). La basse est un *si bémol* (n° 8) sur lequel des motifs sautillants s'étagent pendant les vocalises d'une flûte (en sol). N° 9 : le hautbois intervient, puis la clarinette picc. et forment un trio avec les vocalises de la flûte; tout le brouillard s'est dissipé, et la petite flûte ajoute son chant d'oiseau à l'ensemble. N° 10 : la *Basse* s'installe sur un *si* qui durera jusqu'à la fin (n° 12); en pizz., elle soutient un accord tenu (6 contrebasses et un violoncelle) qui est une 7e de dominante de *la*, renversée (*si, mi, sol dièse, ré*). Le trio : cor anglais et clarinettes, devient très fantaisiste, l'orchestre de plus en plus fourni, se charge d'arpèges, trilles, battements, fragments chromatiques, enfin l'animation s'accroît jusqu'au n° 12. Silence subit sur lequel le basson reprend un fragment de son chant (A) un demi-ton plus bas; quelques bouts de rythmes attardés et on enchaîne le morceau suivant.

LES AUGURES PRINTANIERS DANSES DES ADOLESCENTES

Tempo giusto. N° 13 (on peut diviser ce morceau en 3 parties) :

1° Dialogue entre une danse lourdement scandée en accords et une suite de motifs plus légers, ce qui peut constituer un petit *rondo.* (a) Le refrain est rythmique : un accord de 13e disposé ainsi (c) est répété en croches (cordes) et les cors font des accents à contretemps. (b) Un motif léger, d'une mesure (cor anglais) va se répéter beau-

coup, ici, il est orné d'arpèges. (a') le rythme reprend (c) et au n° 15 le sautillement du cor anglais s'y superpose avec d'autres dessins. N° 16 (c) La basse se fixe sur 4 notes *mi bémol, si bémol - fa, do* alternant, les hautbois, sur une pédale d'*ut*. Les sautillements du cor anglais persistent et des tas de petits dessins s'éparpillent dans l'orchestre. N° 18 (a") le rythme (c) revient, ponctué par les cors. Ce refrain plus long se garnit, au n° 19, de nouveaux dessins brefs en croches qui se répètent avec, par ci par là, des appogiatures (des pépiements ?). Deux accords bizarres y mettent fin.

2° Après un coup (n° 22), un passage plus léger, le petit sautillement, des trilles, une note répétée en croches, tout cela introduit (n° 24) un nouvel accord sur le rythme des croches régulières, des trilles s'y ajoutent; la basse demeure un *ut;* au-dessus, un battement simultané (violons) fait alterner 2 accords dissonants (jusqu'au n° 28). Le cor essaye un bout de thème populaire (n° 25). La flûte le reprend en haut et s'arrête (D), tout cela sur le fond rythmo-harmonique obstiné, et quelques petits dessins. Au n° 28, le thème (D) se répète sur la basse revenue (du n° 16) et qui va s'obstiner encore plus longtemps ! Mais, pendant que les 3 flûtes répètent leur chant joyeux (D) l'orchestre se corse, les timbales sont entrées en action, reprenant les battements du cor anglais (v. n° 14). A la 5e mesure du n° 28, les cuivres (doublés des violoncelles) entonnent, en accords massifs de 7e renversées, un chant (d'abord doux) sur 4 notes répétées (E) (montant et descendant) issues du thème (D) qui lui, continue aux flûtes. Au n° 29, entrent les triangle et cymbales : grand crescendo. Au n° 30, accalmie où seuls subsistent les cordes divisées et les clarinettes. Au n° 31, le cor anglais reprend les battements (qui n'ont jamais cessé), la flûte sa petite chanson (D), mais la basse change : ce sont, en secondes répétées (*do, ré*) des battements de doubles croches.

3° N° 32. L'orchestre va reprendre son crescendo qui croîtra jusqu'à la fin : le fond reste le même : les battements qui vont passer du cor anglais aux trompettes, puis au tuba et y former une *basse obstinée* (n° 33) brodant un *la*. En attendant, c'est une sorte de développement du thème (D) ou plutôt ses répétitions inlassables. Les rythmes sont accélérés, des chromatismes parcourent l'orchestre en tous sens; et on entend des agrégations bizarres provoquées par les rencontres de l'harmonie générale avec les chromatismes incessants. Tout est redoublé, si l'on s'arrête, par exemple, au n° 34: on trouve un simple accord de 9e de dominante : *fa, la do, mi bémol, sol* tout à fait « conservatoire ». Cet accord, répété continuellement, sert de fond, mais on a l'impression d'un ensemble discordant au possible ! Ajoutons que les cuivres dominent le tout de leurs accords massifs, alors que la petite flûte aigrelette rabâche sa formule...

(à suivre)



VACANCES DE POSTES

Postes susceptibles d'être vacants au 15 septembre 1961. Cette liste n'est donnée qu'à titre indicatif.

Les candidats à une mutation ont intérêt à demander les postes qui les intéressent, qu'ils figurent ou non sur cette liste.

Académie de Paris. — Lycée Camille Sée, 1 poste - Lycée Fénelon, 1 - Lycée mixte du Raincy, 1 - Lycée mixte de Meaux, 1 - Lycée mixte de Saint-Amand, 1 - Lycée mixte de Vendôme, 1.

Académie d'Aix. — Lycée de garçons d'Ajaccio, 1 - Lycée mixte de Corte, 1.

Académie d'Alger. — Lycée de garçons de Bône, 1 - Lycée moderne de garçons de Constantine, 1 - Lycée d'Etat de jeunes filles de Constantine, 1 - Lycée moderne de jeunes filles de Constantine, 1 - Lycée de G. Maison-Carrée, 1 - Lycée de garçons de Mascara, 1 - Lycée mixte Médéa, 1 - Lycée de G. de Philippeville, 1 - Lycée de jeunes filles de Philippeville, 1 - Lycée de garçons de Sétif, 1 - Lycée de garçons de Tlemcen, 1.

Académie de Besançon. — Lycée mixte de Vesoul, 1.

Académie de Bordeaux. — Lycée mixte de Basse-Terre, 1 - Lycée de garçons de Bergerac, 1 - Lycée d'Etat de J.F. de Bordeaux, 1 - Lycée moderne de G. de Périgueux, 1 - Lycée mixte de Pointe-à-Pitre, 1.

Académie de Clermont-Ferrand. — Lycée de J.F. de Guéret, 1 - Lycée moderne de J.F. Le Puy, 1.

Académie de Grenoble. — Lycée de G. de Grenoble, 1 - Lycée mixte de St-Julien-en-Gènevois, 1 - Lycée de J.F. de Tournon, 1.

Académie de Lille. — Lycée de J.F. d'Armentières, 1 - Lycée mixte d'Avesnes, 1 - Lycée mixte de Bruay, 1 - Lycée mixte de Dunkerque, 1 - Lycée de J.F. de Laon, 1 - Lycée mixte de Lens, 1 - Lycée mixte de Liévin, 1 - Lycée mixte de Saint-Omer, 1.

Académie de Lyon. — Lycée moderne de J.F. de Macon, 1.

Académie de Montpellier. — Lycée d'Alès (groupe féminin), 1 - Lycée mixte de Bagnols-sur-Cèze, 1 - Lycée de J.F. de Pèzenas, 1.

Académie de Nancy. — Lycée mixte de Longwy, 2 - Lycée de J.F. de Lunéville, 1 - Lycée de J.F. de Remiremont, 1 - Lycée mixte de Thaon-les-Vosges, 1 - Lycée de G. de Toul, 1 - Lycée de G. de Verdun, 1.

Académie de Poitiers. — Lycée de G. d'Angoulême, 1 - Lycée moderne de G. de Tours, 1 - Lycée d'Etat de J.F. de Tours, 1.

Académie de Rennes. — Lycée mixte de Brest, 2 - Annexe mixte St-Marc à Brest, 1 - Lycée de G. de Laval, 1 - Lycée de J.F. de Morlaix, 1 - Annexe mixte de Pont-l'Abbé, 1 - Lycée de J.F. de Quimper, 1 - Lycée de J.F. de Quimperlé, 1 - Lycée de G. de Redon, 1 - Lycée d'Etat de J.F. de Rennes, 1.

Académie de Strasbourg. — Lycée mixte de Dieuze, 1 - Lycée de G. de Metz, 1 - Lycée mixte de St-Avold, 1 - Lycée de G. de Thionville, 1.

Académie de Toulouse. — Lycée de G. d'Albi, 1 - Lycée de G. de Millau, 1 - Lycée de St-Gaudens (groupe féminin), 1 - Lycée de G. de Villefranche-de-Rouergue, 1.

J.-S. Bach : 5ème Concerto Brandebourgeois (1)

par A. MUSSON

SECOND MOUVEMENT

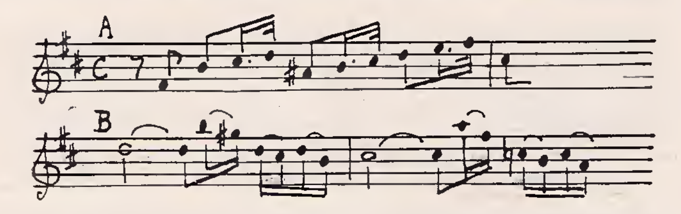
Sorte de sonate en trio dans laquelle on trouve les périodes architecturales de la fugue (expositions et divertissements), telle se présente cette adorable pièce médiane, écrite pour le seul *concertino,* dans le relatif mineur du ton initial, soit : si.

Dans les cinq autres « Concerts », la pièce lente porte une indication de mouvement : Adagio, Andante, Adagio ma non tanto. En mentionnant ici « Affettuoso », voilà que se précise le sens d'une interprétation : délicate, intime, laissant la musique parler elle-même. L'élégance, la fine ciselure des thèmes, l'union et l'opposition des trois timbres instrumentaux, un dialogue contenu et discret dont le maximum d'intensité se situe entre les mesures 24 et 40, font de ce morceau la plus parfaite expression de la beauté.

Ainsi que dans le premier mouvement et comme, aussi, dans le suivant, le clavecin tient le rôle le plus important en tant que réalisateur de la basse chiffrée et de concertiste.

Admettant les périodes architecturales de la fugue, il est aisé de relever quatre expositions et trois divertissements.

Thématiquement, le morceau repose sur deux éléments.



sous divers aspects : dans leur forme originale, inversés, intégralement ou par fragments. Le thème A parcourt tout le morceau; le thème B apparaît surtout dans les divertissements.

Au cours de l'exposition initiale (six mesures), le violon expose le thème A, la flûte répond presque aussitôt. Durant quatre mesures les deux instruments dialoguent simplement au-dessus du continuo au clavecin; le style du morceau se trouve ainsi fixé tout de suite. La partie supérieure du clavecin ne fait son entrée, avec le même thème, qu'à la cinquième mesure. Un beau repos sur la dominante, fa dièse, agrémenté d'une fioriture scintillante au clavecin, clôt cette exposition; l'incise de A, au violon, y annonce le premier divertissement.

Celui-ci, fort court, trois mesures, commence au ton initial et module rapidement. B apparaît à la partie supérieure du clavecin cependant que flûte et violon en meublent la valeur longue avec l'incise de A. Passant par LA, SOL et une cadence parfaite, ces trois mesures relient la première à la seconde exposition, laquelle se différencie de la première par une entrée inversée des instruments et une entrée rapprochée du clavecin.

Le second divertissement (mes. 14 à 19), comparable au premier, présente les mêmes éléments, mais inversés.



Les trois dernières mesures empruntent à la fin de l'exposition initiale et orientent le mouvement tonal vers fa dièse, tonalité de la troisième exposition, qui répète pour ainsi dire textuellement la première.

La période suivante, sommet du morceau, est un long divertissement de vingt et une mesures constituant une sorte de développement de tous les éléments déjà entendus. La conversation se serre, les répliques fusent avec animation dans un continuel mouvement rendu plus sensible par un état tonal en constante évolution et retournant peu à peu en si mineur, tonalité dans laquelle le morceau s'achève avec une réexposition des quatre mesures initiales.

3e MOUVEMENT

Sorte de tryptique magnifiquement ordonné et agencé dans lequel coule une musique libre, jeune et pleine de verve, ce morceau appartient également à la fugue et au rondo; fugue dans le premier volet (mes. 1 à 78) et dans le 3e volet (mes. 233 à 310), exactement semblable au premier, rondo dans la partie centrale (mes. 79 à 232).

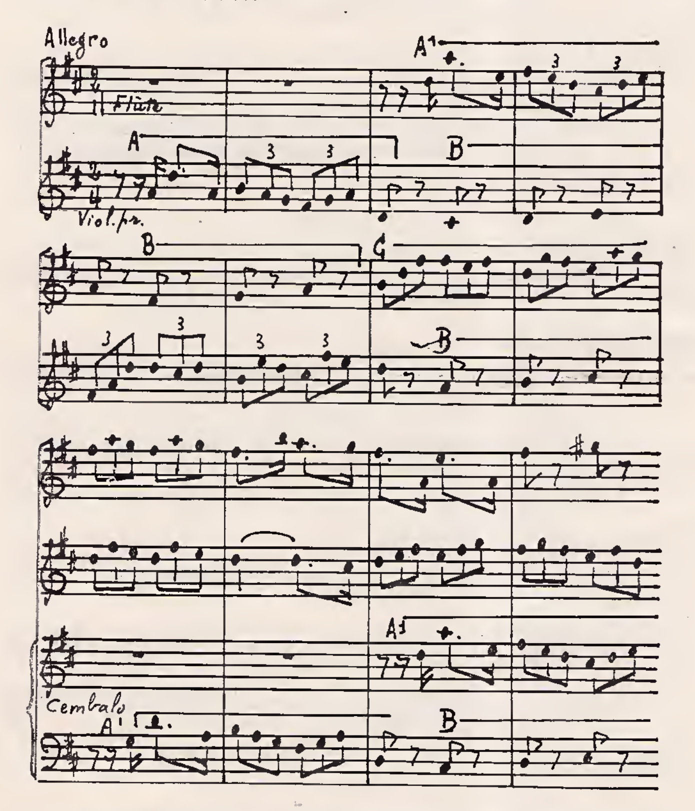
L'ordre tonal, statique dans les parties extrêmes : RE majeur, est modulant dans le volet central, commençant et finissant en si mineur, relatif du ton initial.

Les éléments thématiques, peu nombreux, apparaissent dès les premières mesures du morceau :

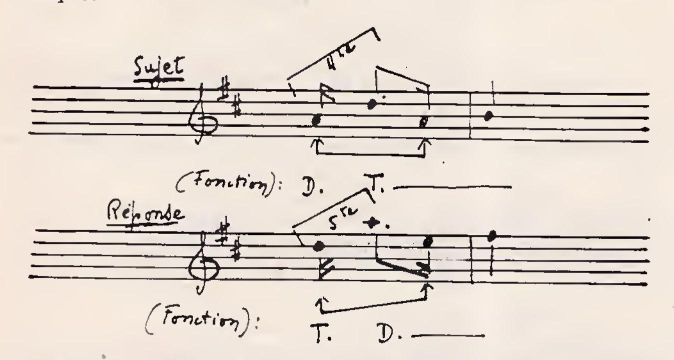


La part la plus importante du concert est réservée au Concertino; il ouvre le morceau par une véritable exposition de fugue; le clavecin, constamment en scène d'un bout à l'autre du morceau, tient alternativement son double rôle de concertiste et d'accompagnateur.

Le Ripieno, tout en participant au concert et tout en dialoguant avec le Concertino, construit, de façon moins apparente que dans le premier morceau toutefois, les piliers soutenant l'édifice, il marque la structure, il accuse le rythme, les cadences; les éléments thématiques A et A¹ sont ses attributs.



Telles sont les douze premières mesures. Leur importance vient de ce qu'elles situent une forme, celle de la fugue : quatre entrées successives formées du Sujet (A), de la Réponse (A¹), du Contresujet (B); la Réponse est marquée par la nécessaire mutation régissant les rapports d'un Sujet et de sa Réponse, à savoir qu'à la Tonique, il doit être répondu par la Dominante et à la Dominante par la Tonique.



Les quinze mesures suivantes, toujours au Concertino, poursuivent cette exposition avec le thème D sur lequel sera construit le volet central; des gammes en doubles croches précipitent l'allure, une évolution tonale oriente vers LA et clôt la période. C'est alors que commence une seconde exposition plus longue, amplifiée, à laquelle le Ripieno, se joignant au concertino, apporte une force nouvelle. Discrètement, Bach développe les éléments qu'il a choisis; emporté par leur puissance expressive et rythmique, il laisse libre cours à son imagination créatrice : les gammes en doubles croches prennent plus de place, l'élément C s'étoffe harmoniquement, le contresujet B scande le tout. Une première cadence parfaite en RE (mes. 63 et 64) apparaît, puis, les entrées du Sujet et de la Réponse se resserrent, prenant l'allure d'un stretto.



Ainsi s'achève le premier volet du tryptique.

Une mesure de transition porte le plan tonal une tierce plus bas et c'est au ton de si mineur que s'ouvre cette partie centrale, dont il est d'ailleurs la tonalité fondamentale.

On peut, dans ce second volet, relever trois moments, trois épisodes caractérisés : mes. 79 à 105 - 106 à 147 - 148 à 232.

Le premier, magnifique exemple de simplicité, présente une organisation curieuse par son ordre mathématique : les thèmes présentés (A¹ et C) dans une première période de 7 mesures sont repris textuellement dans deux autres périodes de même durée, mais avec une distribution instrumentale différente. C'est pour cela et, aussi, parce qu'à chaque nouvelle période, un pupitre entre dans le concert pour compléter une harmonie ou renforcer la cadence rythmique, qu'une progression musicale très expressive et colorée émane de tout cet épisode. L'enchaînement d'une période à l'autre se fait par un rappel en tutti du Sujet (A) et de la Réponse (A¹). La tonalité, statique pour chaque période, s'établit à si mineur pour les deux premières et à fa dièse mineur pour la troisième.

L'épisode suivant, lui aussi économe de moyens, se divertit avec D. Un dialogue semble s'instituer entre flûte et violon principal d'une part, clavecin de l'autre, mais, très vite, celui-ci, imposant sa volonté, conserve D pour se lan-

(1) Voir E.M., n° 76, de mars 1961.

cer dans une belle progression ascendante convenant à merveille à sa nature. Timidement, les deux instruments supérieurs soutiennent leur partenaire, puis, prenant peu à peu de l'indépendance, à leur tour ils imposent A1, les violons du ripieno se joignent à eux, le clavecin, pour un temps, accompagne. A la mesure 137, ces mêmes instruments supérieurs superposent avec brio un élément inattendu, très incisif (E)



et, aux violons du ripieno une sorte d'ornementation de A1



L'épisode s'achève par un tutti dont le mouvement tonal conduit, par une nouvelle cadence parfaite, en LA, ton de la Dominante dans lequel s'ouvre le troisième épisode.

Jusqu'alors, et depuis la mesure 79, l'élément C est au centre du concert; par ses valeurs égales, il confère à toute cette période une couleur douce et chantante que l'exposition initiale laissait difficilement soupçonner pourtant. Certes, l'impétuosité rythmique, caractéristique du morceau et qu'affirmaient les premières mesures, demeure, mais plus voilée, plus discrète.

A partir du 3e épisode, A et A1 qui, précédemment, marquaient la structure en assurant transitions et cadences, vont aller s'affirmant de plus en plus combinés avec C et D; un développement harmonique et rythmique d'un saisissant effet autorise entre flûte, violon principal, d'une part, Ripieno de l'autre, un dialogue passionné, cependant que le clavecin, concertiste, développe D avec volubilité. L'épisode commence par une redite, en LA, des mesures 79 à 85, plus fournie, les alti doublant les violons. A la fin, une profonde pédale sur fa dièse prépare, au Ripieno, des entrées en stretto de A1 A2. Comme il a débuté, ce volet central s'achève en si mineur.

Un temps de silence sépare ce ton et ce mode de l'accord ouvrant la réexposition : réplique plus agissante à la transition des mesures 77 à 79 amenant le volet central, celle-ci, brusque et stimulante, donne une sève nouvelle à un ton initial, RE majeur, savamment laissé de côté durant la plus grande partie du volet central.

EMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE (1er Degré)

France II : Mardi à 15 h. 45

Mercredi à 15 h. 30 (15 h. 15 tous les 15 jours)

Vendredi à 15 h. 45

Mois d'Avril

MARDI 11 :

Chant : Séance de révision.

MERCREDI 12 :

Initiation à la musique : Jardins sous la pluie (Debussy).

Chant : Chant des piroguiers de l'Oubanghi (présentation et début de l'étude de la 1re voix).

VENDREDI 14 :

Les instruments à percussion.

MARDI 18 :

Chant : Beau mois de mai (chant populaire du Vivarais) : présentation et début de l'étude.

MERCREDI 19 :

Chant (Collège d'enseignement général) : Révision des trois premiers chants étudiés en vue du concours d'entrée dans les E.N.

Initiation à la musique : Au bord d'une source (Liszt).

Chant : Chant des piroguiers de l'Oubanghi (fin de l'étude de la 1re voix).

MARDI 25 :

Chant : Beau mois de mai (suite de l'étude).

MERCREDI 26 :

Initiation à la musique : Séance de révision (Liszt et Debussy).

Chant : Chant des piroguiers de l'Oubanghi (étude de la seconde voix).

VENDREDI 28 :

Le clavecin, le piano et l'orgue.



Dans ce ton de RE majeur, les 78 premières mesures se renouvellent textuellement et achèvent avec brio un morceau pétillant de vie, d'esprit et de musique.

NOTRE DISCOTHÈQUE

par A. MUSSON

En dehors de quelques firmes françaises s'attachant à la publication des Cantates de Bach, voici que LUMEN annonce la diffusion, par son entremise, de l'édition projetée par le BACH-STUDIO-CANTATE; le programme est vaste, une première série d'une trentaine de microsillons comprendra cantates, motets et oratorios; voilà qui promet d'être fameux. Guettez soigneusement ces nouveaux disques dont je ne manquerai pas de vous entretenir.

Si ma chronique de ce mois contient, comme toujours, de quoi satisfaire tous vos besoins professionnels, elle offre, aussi, de quoi enrichir votre discothèque personnelle, ceci aussi bien pour votre plaisir que pour vos travaux.

Voici, d'abord, quatre joyaux des écoles française et allemande des XVII[e] et XVIII[e] siècles dans leurs plus belles expressions instrumentales et chorales : ARCHIV, avec sa vigilance coutumière, son amour du beau et du bien fait, présente *l'Art de la Fugue*. Qui hésiterait à se procurer une œuvre aussi prodigieuse de science, d'imagination, de musique aussi. Admirable monument élevé sur la fin d'une vie, à la gloire de ce qui fut toujours le cadre préféré du maître : la fugue. Je viens de dire : œuvre de musique aussi; je pense, en effet, que ce testament musical, s'il dénote un Bach professeur léguant aux générations futures tout ce qu'un esprit lucide, un tempérament musicien, une science profonde, une imagination toujours curieuse et féconde, peut créer et obtenir des combinaisons contrapuntiques, presque infinies, est une œuvre musicale ayant, certes, ses beautés à la lecture, mais aussi les siennes qui ne sont pas moindres à l'audition. Vous en conviendrez en écoutant cet heureux enregistrement. Attiré par la ligne, Bach pousse fort loin le système linéaire; sans oublier ni la puissance expressive, ni le but final : la seule musique; il a produit une des œuvres les plus belles de la musique pure. A l'origine, l'ouvrage comprenait 13 fugues que Bach intitula « Contrepoints » et 4 Canons à 2 voix. Une dernière fugue, inachevée, à 3 sujets, le troisième sur le nom de B.A.C.H., fut ajoutée, semble-t-il avec quelque vraisemblance par le maître lui-même. Quoique ses éléments paraissent peu en rapport avec les morceaux précédents, elle se trouve bien dans l'esprit de l'Art de la Fugue. Elle s'arrête à la 239[e] mesure, au moment de l'union des 3 sujets. L'enregistrement est très beau, l'interprétation, sur l'orgue de Saint-Laurent d'Alkmaar, en Pays-Bas, met en relief tout le système linéaire de l'ouvrage. Les deux disques, livrés en coffret, s'accompagnent d'un texte de présentation très important. Les 18 pièces y sont analysées, leurs thèmes présentés. De belles reproductions ornent le tout; — VALOIS, avec trois disques (Mono, MB 425-6-7; Stéréo, MB 925-6-7) révèle tout l'œuvre d'un organiste français mort jeune : à 31 ans. *Le Livre d'Orgue* comprend, en 22 pièces, le commentaire musical d'une *Messe*; des paraphrases sur les Hymnes *Veni Creator, Pange lingua, Verbum supernum, Ave Maris stella, O Solis ortus*.

Voilà de quoi combler non seulement les amateurs d'orgue, mais tous les musiciens. L'audition de ce chef-d'œuvre de la musique française au XVII[e] siècle procure un intense plaisir artistique.

Luxueux, l'album contenant cette véritable pièce de collection s'accompagne d'une consistante plaquette dont le texte, dû à Norbert Dufourcq, présente le musicien, Nicolas de GRIGNY, étudie sa place dans l'histoire de la littérature d'orgue, analyse toutes les pièces et leur registration, décrit l'instrument sur lequel elles sont jouées, l'orgue de l'église abbatiale de Marmoutier. De plus, il est joint une brochure de plus de 45 pages « Orgues d'Alsace », retraçant l'histoire de cet orgue, sa restauration, détaillant sa facture et ses caractéristiques. Bravo. — ERATO s'attache également à l'école française des XVII[e] et XVIII[e] siècles avec un autre chef-d'œuvre : *La Messe de Requiem* de CAMPRA, œuvre se situant fort bien dans la perspective liturgique malgré ses dimensions. Un Grand Prix National a consacré la valeur de cet enregistrement (LDE 3151); une plaquette donne l'historique et l'analyse de l'œuvre, avec quelques citations musicales; — VOX, sous le titre « Œuvre pour Orgue, Vol. I » a gravé, de BUXTEHUDE, un ensemble de *Chorals, Chorals-fantaisies, Préludes et Fugues, Toccate, Canzones*. Le coffret (VBX 27) contient trois disques parfaits. Tout y est si étonnant et apporte une si brillante illustration de l'école d'orgue allemande au XVII[e] siècle qu'il faudrait pouvoir tout citer en détail. La plupart des chorals ont aussi été traités par Bach dans l'Orgelbuchlein et le Grand Recueil du Dogme; celui enregistré sur le premier disque « *Wir danken dir, Herr Jesu Christ* » figure chez Bach sous le titre « Erschienen ist der herrliche Tag ». Les deux versions (a) empruntent à la vieille et célèbre mélodie française du Roi Renaud. Pour la connaissance de l'histoire du prélude et fugue en général et celle de l'Allemagne du Nord en particulier, cette série de disques me semble indispensable.

Voilà donc satisfait le goût pour l'exceptionnel; si votre curiosité y a aussi trouvé son compte, n'en négligez pas pour autant ce qui suit.

Dans tout le répertoire grégorien, il y a des pièces dont se dégage une poésie à la fois infiniment douloureuse, sereine et confiante : ainsi celles de la Semaine Sainte dont les *Impropères* du Vendredi Saint, formées musicalement d'un refrain alternant avec des versets et invocations expriment et traduisent avec une infinie noblesse les reproches adressés par le Christ au peuple juif. La ligne mélodique du refrain (b) est, à cet égard, bien significative. En dehors de tout sentiment confessionnel, je ne pense pas qu'on puisse écouter cette musique sans être troublé par sa profondeur expressive si naïve et si humaine. Le disque (DECCA 173903) contient également l'évangile du jour, la Passion selon Saint Jean, primitif oratorio avant la lettre.

Deux disques pésentent des Cantates de Bach. Chez ARCHIV (14079 APM) deux Cantates Chorales : la *Cantate pour la Fête de l'Annonciation* et la *Cantate pour la Fête de Pâques*. La première, par des chœurs, choral, récitatifs et airs, illustre le cantique de Nikolaï « Belle Etoile du matin »; la seconde, ouverte par une symphonie, suit les sept couplets d'un texte de Luther par 5 chœurs et 2 airs pour ténor et basse. Au CHANT DU MONDE (LDX S 8247), des cantates profanes : celles du *Café* et des *Paysans* auxquelles s'ajoutent le *Quodlibet* « *Les Noces* ». Si la première œuvre répond à une idée de Picander, les deux autres, œuvres de circonstance, ont été écrites pour saluer la nomination d'un chambellan et pour célébrer familièrement le mariage d'un ami. Trois compositions pleines de naïveté joyeuse et satirique, d'un sens populaire solide, que l'on écoute avec d'autant plus de plaisir que l'interprétation en sert fidèlement l'esprit.

Si vous désirez, auprès de vos élèves, mettre en évidence la voix de contralto avec des pages de valeur, vous trouverez chez DECCA, un disque, à cet égard, fort précieux : BACH (*Messe en si, Passions selon Saint Jean, Saint Matthieu*), HÆNDEL (*Samson, le Messie, Judas Macchabée*) interprétés par Kathleen Ferrier (LXT 5382). Non moins utile, le disque DEUTSCHE (18615 A) illustre la mélodie française avec DEBUSSY et RAVEL. Fischer Dieskau chante les *Trois Ballades de Villon, Chansons madécasses, Cinq mélodies populaires grecques, Don Quichotte à Dulcinée*.

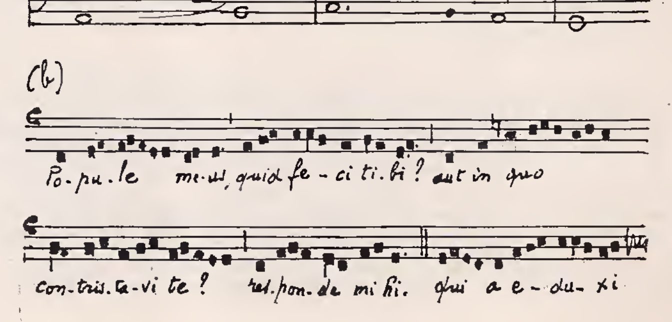
Dans le genre populaire, cinq *Chants Basques* figurent au catalogue ERATO (LDEV 465).

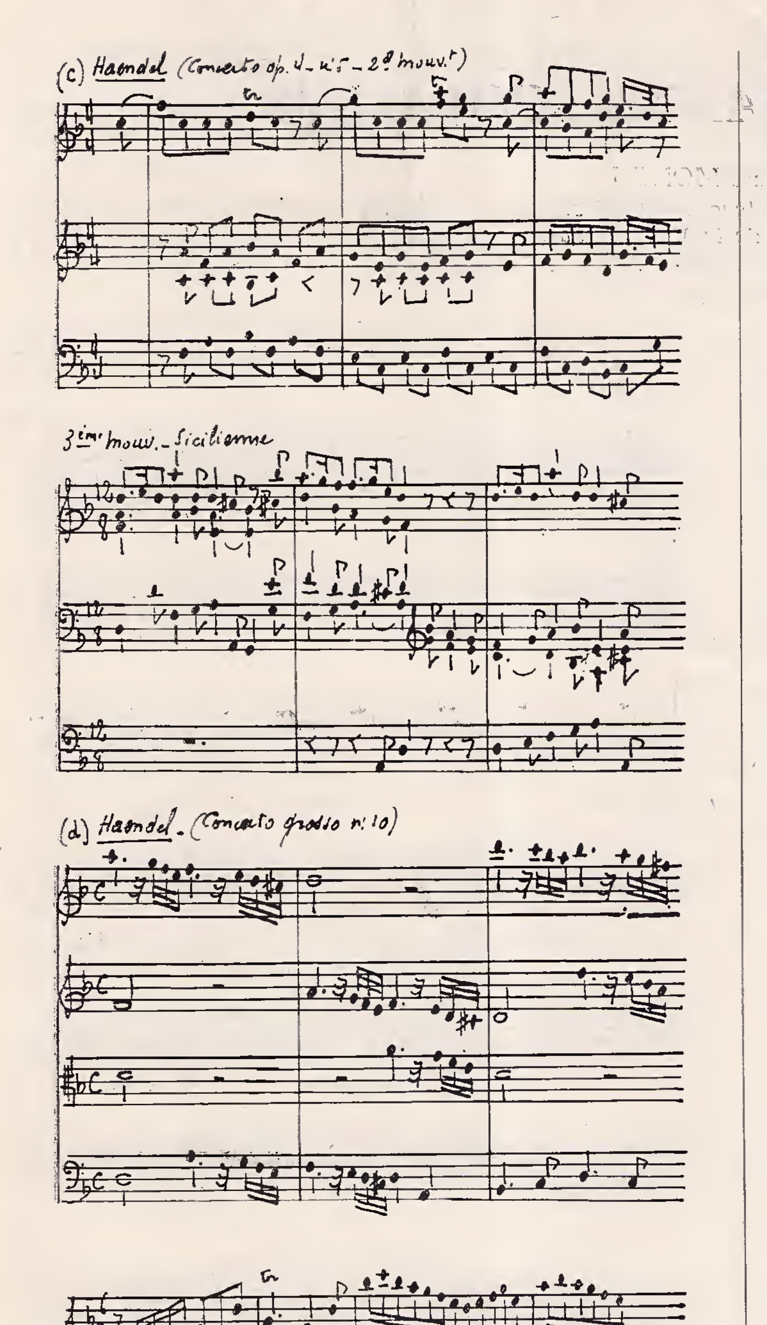
Au disque signalé le mois passé concernant l'œuvre d'orgue de C. FRANCK, ajoutez celui que DECCA a consacré à la *Grande Pièce symphonique* et au second *Choral en si mineur*. La Grande Pièce, véritable symphonie pour orgue, composée de quatre mouvements, imprégnée du système cyclique, a un morceau terminal d'une structure particulière à laquelle le finale de la 9e de Beethoven nous a habitués; le mouvement proprement dit est introduit par un rappel des mouvements précédents; les thèmes sont, en quelque sorte, résumés, avant un déploiement, impressionnant par sa force, de l'élément thématique, le thème du premier mouvement se développant au-dessus de traits fulgurants à la pédale (173915). Pour le clavecin, VALOIS publie, sous le titre « *Nouvelles Suites de pièces de clavecin* », 15 morceaux de RAMEAU parmi lesquels je relève *la Triomphante, les Tricotets, la Poule, les Sauvages*. L'excellence du disque (MB 420) prouve, une fois de plus, le soin de l'éditeur; le texte de présentation documente comme il faut sur Rameau et les œuvres enregistrées. Par ailleurs, vous pouvez compléter votre collection des Sonates de BEETHOVEN avec les *Sonates* de l'op. 10, jouées par Y. Nat (DISCOPHILES, DF 730005) et (RCA, 630552) l'*Appassionata* ainsi que la *Troisième Sonate* de l'op. 10, jouées par Horowitz.

Pour le violon, il est plaisant de trouver un disque rassemblant deux grands noms de l'école française : RAVEL (*Sonate, Berceuse, Tzigane*) et ROUSSEL (2e *Sonate* op 28), chez ERATO (LDE 3119). Tendant la main au passé par les formes : tempo di ciaccona, fuga, la *Sonate pour violon solo* de BARTOK, forme une très intéressante illustration de la littérature moderne de violon. Instinctivement basée sur le domaine populaire, l'œuvre révèle une ordonnance architecturale soigneusement établie et suivie (CHANT DU MONDE, LDE 8209). Enfin, les six Sonates « *Il Pastor Fido* » de VIVALDI pour musette, viele, flûte, hautbois ou violon jouées sur la flûte par Rampal et au clavecin par Veyron-Lacroix forment un disque de qualité aux DISCOPHILES (DF 730017). Chez ARCHIV, un 17 cm, remarquable de fidélité, restitue une adorable *Sonate en trio* en quatre mouvements pour flûte, violon, viole de gambe et cembalo de HÆNDEL (37178 EPA). Du même maître, les improvisations sur l'orgue servaient d'interludes à ses oratorios ou à ses opéras; elles connurent un immense succès, « *à l'instant où Hœndel se disposait à toucher l'orgue, le silence se faisait, si profond que l'on retenait son souffle et que la vie semblait suspendue* ». Telle est la source des concerti d'orgue. Parmi les vingt ainsi créés, quatre (les numéros 2, 4, 5 (c) et 6 de l'opus 4) forment un disque excellent chez FONTANA (698048 CL). Sortes de divertissements brillants et fastueux, il faut pour les juger, songer à leur destination, plutôt qu'au titre formel qui leur fut donné. La musique est là, vivante, produisant un effet merveilleux. Encore du même, voici au CHANT DU MONDE (LDX 58252), un très bel exemple de *Concerto grosso* comprenant deux violons au concertino, premier, second violons, alto et basse au ripieno, avec le n° 10, en ré mineur, op. 6, dont l'ouverture, à la française, frappe par l'extraordinaire puissance, la sonorité profonde du lento et la vivacité du fugato qui suit (d). Voilà, certes, des œuvres que vos élèves doivent connaître. Le disque contient aussi la première œuvre chorale de circonstance écrite en Angleterre par le musicien en l'honneur de la Reine d'Angleterre et à l'occasion de la fin de la guerre de la succession d'Espagne : *Ode à la Paix*, œuvre tout à la fois joyeuse et solennelle par la contexture des morceaux, la participation des cuivres, la carrure des chœurs. Si, parfois, sous certaines plumes, les œuvres de circonstance sentent le travail imposé, il n'en est nullement de même ici; cela sonne avec plénitude et grandeur.

Un grand prix Ch. Cros a couronné l'excellence de la production ERATO consacrée aux Concertos pour clavecin et orchestre de J.-S. BACH. Ne manquez pas les deux disques (LDE 3122 et 3125). Le premier rassemble les deux *Concertos* pour trois clavecins, en ré min. et Ut Maj., œuvres étonnantes d'imagination, et le *Concerto* pour quatre clavecins en *la mineur*, transcrit du concerto à quatre violons de VIVALDI. Le second disque réserve les *Concertos pour un clavecin* en *ré m.*, *fa m.*, et *Ré Maj.* Une pléiade de solistes : Veyron-Lacroix, Beckensteiner, M.-Cl. Alain, Olivier Alain et l'orchestre de chambre de J.-F. Paillard interprètent tout cela avec un feu sacré émouvant, une culture à toute épreuve et une technique éblouissante. Chez PHILIPS, le grand et riche *Concerto* pour piano en La Maj. K. 488, de MOZART, écrit en 1786, est joué par Clara Haskil (G 05335 R). De GERSHWIN, la *Rhapsody in blue*







pour piano et orchestre et *Un Américain à Paris,* assez évocateur d'une époque parisienne révolue, se trouvent chez DEUTSCHE (19210).

Dans le domaine symphonique, une belle interprétation de la *Symphonie concertante* de MOZART, K. 364, se remarque chez FONTANA (664029 ER) avec I. Stern, W. Primrose et, au pupitre, P. Casals. De MOZART encore, dans la collection « Trésors Classiques », PHILIPS présente (L 00514 L) la *Petite Musique de Nuit,* K. 525, le *Divertissement en Ré Maj.,* K. 136, et la *Sérénade nocturne en Ré,* K. 239, tout cela interprété par l'Ensemble Instrumental I Musici. La Série Olympienne de MERCURY s'est vue récompensée d'un Grand Prix National pour la remarquable interprétation que P. Paray donne de la *Tragédie de Salomé* de Fl. SCHMITT, la première suite de *Namouna* d'Ed. LALO, la Danse des sept voiles de *Salomé* de R. STRAUSS. Point n'est besoin d'insister sur l'intérêt de ce disque à vos auditoires, les œuvres enregistrées, parfaitement accessibles à vos élèves, tenant une bonne place dans une récente période de l'histoire musicale. J'ajoute à tout cela, *Shéhérazade* (VOGUE, M.D. 9011), la 5e *Symphonie* de CHOSTAKOVITCH (RCA, série Choc, 400310) et dans les Concerts du Domaine Musical, (VEGA, C 30 A 271) la *Suite* op. 29 de SCHŒNBERG et *Hyperprisme, Intégrales* et *Octandre* d'E. VARESE, dont J. Maillard donna une importante analyse dans les numéros 23 et 24 de l'*Education Musicale.*

Parmi les ouvrages dramatiques, chiosissez : — MOZART, ouvertures de *Il re Pastore, Idoménée, Les Petits Riens, Titus* (DEUTSCHE, 30479 EPL); — WAGNER : le *Cri de guerre de Brunnhilde,* la *Supplication,* les *Adieux de Wotan,* d'une part, le *récit* et la *mort* de *Siegfried,* la scène finale du *Crépuscule des Dieux,* d'autre part, enregistrés en 1928 et 1931 par F. Leider. L. Melchior, F. Schorr et reportés sur microsillon dans les « Gravures Illustres » (VSM, COLH 105). La Bacchanale du Vénusberg de *Tannhauser* (DEUTSCH-, 30493).

Un superbe enregistrement de *Lucia di Lammermoor* de DONIZETTI, a fait l'objet chez RICORDI (MRO 104-5) d'une présentation très soignée; elle se complète par une plaquette contenant divers documents, le livret en italien et en français.

Sous le titre « Air d'opéras et d'opéras comiques », Fanny Heldy interprète des pages de MASSENET (*Thaïs, Manon*), CHARPENTIER (*Louise*), VERDI (*la Traviata*), PUCCINI (*Madame Butterfly, la Bohême*), RAVEL (*LHeure espagnole*). Quel choix ! et pauvre Ravel ! (VOIX DE SON MAITRE, FALP 627).

Airs d'Opéras et d'Opéras Comiques — 30/33 - V.S.M. - FALP 627

J.-S. BACH - L'Art de la Fugue — 30/33 - ARCHIV - 14077/78 APM
Deux Cantates — 30/33 - ARCHIV - 14079 APM
Cantates du Café, des Paysans, Quodlibet « Les Noces » — 30/33 - C.D.M. - LDX S 8247
Les Concertos pour clavecin et orchestre — 30/33 - ERATO - LDE 3122
Les Concertos pour clavecin et orchestre — 30/33 - ERATO - LDE 3125
Messe en si (Qui sedes, Agnus; Passion selon Saint Matthieu (Vois mon cœur); Passion selon St Jean (Tout est consommé) — 30/33 - DECCA - LXT 5382

BARTOK - Sonate violon solo — 25/33 - C.D.M. - LDE 8209

BEETHOVEN - Sonates op. 10, nos 1, 2 et 3 — 30/33 - DISCOPHILES - DF 730005
Sonates en fa m., op. 57 et en Ré, op. 10, n° 3 — 30/33 - R.C.A. - 630552

BUXTEHUDE - Intégrale de l'œuvre d'orgue, Vol. I — 30/33 - VOX - VBX 27

CAMPRA - Messe de Requiem — 30/33 - ERATO - LDE 3151

Chants Basques — 17/45 - ERATO - LDEV 465

Chant Grégorien - Vendredi Saint — 30/33 - DECCA - 173903

CHOSTAKOVITCH - Symphonie n° 5 en Ré M., op. 47 — 30/33 - R.C.A. - 400310

DEBUSSY - Mélodies françaises — 30/33 - DEUTSCHE - 618615

DONIZETTI - Lucia di Lammermoor — 30/33 - RICORDI - MRO 104/5

C. FRANCK - Grande Pièce Symphonique; 2e Choral en si mineur — 30/33 - DECCA - 173915

GERSCHWIN - Rhapsody in blue - Un Américain à Paris — 30/33 - DEUTSCHE - 19210

DE GRIGNY - Le Livre d'Orgue — 30/33 - VALOIS - Mono, MB 425/6/7 ; Stéréo, MB 925/6/7

HÆNDEL - Sonate op. 2, n° 1 — 17/45 - ARCHIV - 31718 EPA
4 Concerti orgue — 30/33 - FONTANA - 698048 CL
Ode à la Paix; Concerto grosso n° 10, ré m., op. 6 — 30/33 - C.D.M. - LDX S 8252
Samson (Reviens, Dieu des Armées); Le Messie (O toi qui apportes la Bonne Nouvelle; Il était méprisé des hommes); Judas Macchabée (Dieu Tout Puissant) — 30/33 - DECCA - LXT 5382

(suite page 18)

ETUDE DE CHANTS SCOLAIRES

par Suzanne MONTU
Professeur d'Education Musicale
dans les Ecoles de la Ville de Paris
Responsable de la Musique à l'U.F.O.L.E.A.

Saint-Saëns, musicien français qui vécut de 1835 à 1921, est connu à bien des titres divers chez les auditeurs de tous les milieux. Cependant, en dehors de sa fantaisie zoologique *Le Carnaval des animaux* et de son poème symphonique *La Danse macabre,* il est peu d'œuvres dans son immense production qui s'adressent vraiment aux « jeunes ». Ses opéras et ses mélodies revêtent dans l'ensemble une note assez grave.

Aussi cette *Chanson du grand-père,* sur une poésie de Victor Hugo, délicieuse exception dans l'œuvre de Saint-Saëns, est-elle tout indiquée pour établir un premier contact chanté entre le compositeur et des élèves de 11 à 13 ans.

CHANT A L'ETUDE

Chanson du Grand-Père

Poésie de Victor Hugo

Musique de Camille Saint-Saëns

Editeur : Durand, 4, place de la Madeleine, Paris (8e).

2

Dansez les petites reines
Toutes en rond
Dansez les petites reines,
Toutes en rond,
Rires, chansons sous les frênes
Vous griseront,
Rires, chansons sous les frênes
Vous griseront.

3

Dansez les petites folles,
Toutes en rond
Dansez les petites folles,
Toutes en rond
Les bouquins dans les écoles
Bougonneront,
Les bouquins dans les écoles
Bougonneront.

4

Dansez les petites belles, } bis
Toutes en rond
Les oiseaux avec leurs ailes
Applaudiront,
Les oiseaux avec leurs ailes
Applaudiront.

5

Dansez les petites fées, } bis
Toutes en rond
Dansez, de bleuets coiffées
L'aurore au front,
Dansez, de bleuets coiffées
L'aurore au front.

6

Dansez, les petites femmes, } bis
Toutes en rond
Gais follets, petites flammes, } bis
Dansez en rond.



Présentation.

En imagination, les fillettes se font tour à tour reines, folles même, mais toujours belles, fées parfois avant de devenir de charmantes petites femmes, et, avec fantaisie, elles se grisent et s'amusent de tout ce qui les entoure, tout est prétexte à jeux et ris, les chansons et même les bouquins, les oiseaux, les fleurs et les irréels follets sont complices de leur ronde.

Généralités et difficultés.

Le chant est simple, peu étendu, très diatonique, le mouvement en est alerte, régulier, à vrai dire nous ne rencontrons aucune difficulté particulière. Deux écueils sont cependant à signaler :

1) Du fait même de la tessiture qui se tient dans le médium, les voix risquent de baisser. — 2) Le rythme ternaire (noire croche), très caractéristique, à peu près exclusivement employé ici, risque fort d'être déformé : il sera soit égalisé (noire trop courte - croche trop longue), soit brisé à l'excès, devenant croche pointée - double croche. Bien entendu la mesure sera toujours battue à 2 temps avec beaucoup de précision, dans un mouvement uniforme en tenant compte de l'indication métronomique : 120 à la noire.

Justesse.

Les élèves ont en main la partition, les exercices sont notés au fur et à mesure au tableau.

Les demi-tons diatoniques sont nombreux en cette ronde, les notes répétées également.

Un travail minutieux par le solfège et sur des attaques de consonnes s'impose. La respiration a une importance capitale. En effet, lorsque les voix sont à bout de souffle à la fin des phrases, elles baissent irrémédiablement. Aussi recommanderons-nous une longue inspiration avant le début de chaque phrase, inspiration d'autant plus facile à prendre posément que les voix sont alternées. D'autre part et dès la toute première lecture, on respectera le dialogue vocal.

Il importe également que le chant ne soit pas « lié » pendant le travail si l'on veut qu'il garde toute sa légèreté et toute sa précision lors de l'exécution.

a) Lecture « non legato » des notes d'appui du chant. (Voir I du tableau terminal.) On remarquera que tous les demi-tons ont été supprimés et ceci afin d'imposer à l'oreille des points d'appui qui faciliteront la justesse des 3e et 7e degrés (mi et si); ces sons seront ainsi chantés très près du fa et du do. Même exercice sur « du ».

b) Lecture chantée « non legato » des notes sans répétition. (Voir 2 du tableau.) Même exercice sur « du ».

c) Lecture chantée « non legato » des notes sans mesure.

d) Lecture chantée sur « du » et toujours « non legato »: le maître indique empiriquement et par audition le rythme (coups frappés légèrement sur le bureau - chant du maître - gestes précis des mains soulignant les divisions du temps).

Rythme.

a) Sur la gamme de do en battant la mesure à 2 temps à 120 à la noire (maître et élèves); changer de notes sur chaque premier temps (Voir 3 du tableau terminal). Ne pas expliquer ces combinaisons aux enfants qui ignorent encore la mesure à 6/8.

b) Faire dire les paroles en mesure et dans le mouvement (le maître indique le rythme par audition - voix alternées chez les élèves).

c) Faire chanter les paroles en mesure sur une même note: si ou do.

d) Toujours en respectant l'alternance des groupes, faire chanter les notes avec leur nom en mesure et « non legato ».

e) Chant des notes en mesure sur « du ».

f) Adaptation des paroles en mesure.

Couplets.

Le mouvement ne pouvant être altéré ni les nuances exagérées, certains mots seront mis en valeur tant par l'accentuation que par la couleur de la voix.

Couplet 1 - Simple
» 2 - « reines » et « griseront » bien assoupli
» 3 - « folles » très léger, « bougonneront » sur un tout plus rauque
» 4 - très gracieux
» 5 - très léger
» 6 - mesures 1 à 8 plus lié et doux
» 6 - mesures 9 à 17 « pianissimo »

Ralentir légèrement les mesures 16 et suivantes. Tenir la dernière note en diminuant.

Interprétation.

En dehors des indications ci-dessus, il est souhaitable d'obtenir une diction légère tout au long du chant. Les couplets se succèdent sans interruption. Quant à la mesure 3 elle est exécutée « legato » sans port de voix et surtout sans enflure du son sur le ré, ce qui serait de très mauvais goût.

L'accompagnement de piano étant aisé à se procurer, nous ne saurions trop conseiller de l'utiliser. A chaque couplet, il apporte un élément d'intérêt renouvelé grâce à sa variété rythmique et pianistique.

A qui confier l'exécution ?

Ce chant d'adresse à des voix jeunes : 11-12-13 ans. Par conséquent, si les voix de garçons sont encore claires et élevées on peut confier cette ronde indifféremment à des chorales à voix égales masculines, féminines ou mixtes.

NOTION THEORIQUE A EXPLOITER

classes de 5e ou de 4e

Première idée de la mesure à 6/8

Examen de la partition et constatations

(lorsque le chant est su).

On bat la mesure à 2 temps et les élèves remarquent que :

pour 1 temps il y a : une noire pointée (qui habituellement vaut 1 t 1/2) ou

3 syllabes - 3 croches ou

2 syllabes inégales (une noire et une croche).

Chaque temps est donc divisé en 3 parties.

Nous sommes en présence d'une autre mesure à 2 temps que l'on appelle mesure ternaire (en raison de la division du temps).

Exercices.

Reprise en les analysant des exercices abordés précédemment sur la gamme (Voir 3 du tableau).

Reconnaissance de ces rythmes.

Sur formules diverses jouées au guide-chant.



QUATRIEME CONFERENCE INTERNATIONALE

sur le rôle et la place de la Musique dans l'éducation des jeunes et des adultes, du 22 au 28 juin 1961 à Vienne

La Société Internationale pour l'Education Musicale (ISME) annonce que sa 4[e] Conférence Internationale, comportant une Assemblée générale, aura lieu à Vienne du 22 au 28 juin 1961. La Conférence sera placée sous le haut patronage du Ministère de l'Education nationale autrichienne, et bénéficiera de la collaboration de l'Association des Professeurs de Musique Autrichiens, de l'Académie de Musique et de l'Art Dramatique de Vienne.

Le thème central de la Conférence sera « Etudes comparées sur l'Education Musicale ».

Sujets proposés :

Education musicale à l'école :

1. L'éducation musicale dans le cycle primaire.
2. Connaissance de la musique à l'école secondaire, à la faculté.
3. La chorale scolaire.
4. L'orchestre d'élèves ; musique de chambre à l'école.

La musique dans la vie sociale :

1. L'enseignement collectif d'un instrument.
2. L'emploi des instruments étrangers à l'orchestre (flûte douce, timbres enfantins) comme préparation à l'étude d'un instrument normal).
3. Ces procédés d'éducation scolaire peuvent-ils avoir une action sur la vie musicale, considérée d'un point de vue général ?

La formation du professeur de musique :

1. Quelle filière doit-il suivre ?
2. Quels cours établir pour la musique, la formation générale, la formation professionnelle.
3. Le certificat d'aptitude à enseigner.

La formation du musicien professionnel :

1. Solfège — écriture — composition.
2. L'enseignement du chant - le chant choral.
3. Comment former un bon instrumentiste.
4. Littérature musicale - histoire de la musique.

Les moyens audio-visuels :

1. Emissions radiophoniques pour l'école.
2. Le film - la télévision scolaire.
3. L'emploi du disque.

A ces différents sujets s'ajouteront des exposés, des démonstrations présentés par d'éminents professeurs de musique. Des chœurs, des orchestres venant de différents pays seront donnés en exemple. La Conférence aura lieu dans les bâtiments de l'Académie de Musique et de l'Art Dramatique et la Konzerthaus, à Vienne 3, Lothringer Strasse 18—20.

Langues officielles :

L'anglais, le français et l'allemand seront les langues admises.

Assemblée générale :

Une réunion d'ensemble aura lieu pendant la IV[e] Conférence Internationale. En ce qui concerne le programme des séances, on pourra émettre des vœux jusqu'au 31 mars 1961, date limite.

Programme annexe :

1. Une représentation à l'Opéra.

2. Des concerts donnés par les meilleurs orchestres de Vienne, une soirée organisée par l'Académie de Musique et de l'Art Dramatique, enfin une soirée de musique populaire.

Une excursion dans la Forêt Viennoise, avec un arrêt à Heiligenstadt, terminera la IV[e] Conférence Internationale.

Participation et droits d'inscription :

Cotisations : US $ 3 ou l'équivalent en tout autre monnaie). Les membres de l'ISME pourront participer aux travaux de la Conférence moyennant un droit d'inscription de US $ 5.

Exposition :

Une exposition internationale, destinée à faire connaître les procédés d'éducation les plus récents, sera organisée pendant la durée de la Conférence. On y trouvera des livres, des éditions musicales, méthodes, instruments, procédés audio-visuels, etc.

Hôtels :

Pour retenir une chambre, s'adresser à l'Agence COSMOS, Vienne I, Kärntner Ring 15. Les chambres étant très demandées au mois de juin, il est utile de faire la réservation le plus tôt possible.

Inscription :

Les membres de l'ISME qui désirent assister à la Conférence, doivent s'adresser au plus vite au Secrétaire Général, Dr. Egon Kraus, Köln-Klettenberg, Manderscheider Strasse 35.

Pour tous renseignements s'adresser à M. Pierre AUCLERT, 18, rue Gambetta, à Boulogne (Seine).

NOTRE DISCOTHÈQUE

(*Suite de la page* 15)

E. LALO - Namouna, 1[re] Suite	30/33 - MERCURY - 50177
MOZART - Concerto en La M., piano, K 488	25/33 - PHILIPS - G 05335 R
Symphonie concertante, K 364	25/33 - FONTANA - 664029 ER
Sérénade Sol M., K 525 ; Divertimento Ré M., K 136 ; Sérénade Ré M., K 239	30/33 - PHILIPS - L 00514 L
Ouvertures	17/45 - DEUTSCHE - 30479 EPL
RAMEAU - Nouvelles suites de pièces de clavecin	30/33-VALOIS - MB 420
RAVEL - Sonate violon et piano ; Berceuse sur le nom de Fauré ; Tzigane	30/33 - ERATO - LDE 3119
Mélodies françaises	30/33 - DEUTSCHE - 618615
RIMSKY-KORSAKOV - Shéhérazade	30/33 - VOGUE - MD 9011
ROUSSEL - 2[e] Sonate op. 28	30/33 - ERATO - LDE 3119
Fl. SCHMITT - La Tragédie de Salomé	30/33 - MERCURY - 50177
SCHŒNBERG - Suite op. 29	30/33 - VEGA - C 30 A 271
R. STRAUSS - Salomé - Danse des sept voiles	30/33 - MERCURY - 50177
VARESE - Hyperprisme ; Octandre ; Intégrales	30/33 - VEGA - C 30 A 271
VIVALDI - 6 Sonates op. 3 flûte et clavecin	30/33 - DISCOPHILES - DF 730017
WAGNER - Walkyrie - Crépuscule des Dieux	30/33 - V.S.M. - COLH 105
Tannhauser : Bacchanale du Venusberg	17/45 - DEUTSCHE - 30493

LES ŒUVRES IMPOSEES AU BACCALAUREAT

Nous recevons actuellement de nombreuses lettres nous demandant, à l'intention des candidats, une édition spéciale des analyses des œuvres imposées au baccalauréat, soit une édition pour la 1[re] Partie (*Bataille de Marignan, 5[e] Concerto Brandebourgeois, Symphonie Pastorale*) et une édition pour la seconde Partie (*Symphonie fantastique, La Vie antérieure, L'Invitation au Voyage, Rapsodie Espagnole*).

Nous pouvons effectivement entreprendre ces éditions, mais il nous faut un tirage minimum de 500 EXEMPLAIRES.

Chaque fascicule sera de 16 pages environ avec la couverture, dans le format de la Revue. Il sera en vente au prix de NF. 1,50.

Nous prions ceux de nos lecteurs intéressés par cette proposition de nous le faire savoir de toute urgence.

Qu'ils veuillent bien nous envoyer leur commande pour le 15 AVRIL de façon que la parution des fascicules puisse avoir lieu le 1[er] Mai au plus tard.

Le versement (NF 1,50 par fascicule) sera fait, en même temps que la commande, à notre compte courant postal 1809-65 PARIS.

Les fascicules commandés seront envoyés globalement au nom du Professeur à l'adresse qu'il voudra bien nous indiquer.

Il reste bien entendu que, si le minimum indispensable de 500 exemplaires pour autoriser le prix indiqué n'était pas atteint le 15 avril, nous ne pourrions entreprendre le tirage.



NOUVELLES DE LA "SCHOLA CANTORUM"

Fondée en 1896 par Charles BORDES,
Alexandre GUILMANT et Vincent d'INDY

269, rue St-Jacques - Paris (5e) — ODE. 56-74

Le développement pris par la SCHOLA CANTORUM nécessite, d'année en année, la création de nouveaux cours. Certains de ces cours intéressent les disciplines traditionnelles, d'autres ouvrent des perspectives nouvelles.

Notre Ecole ne se contente pas de former des virtuoses. Elle a, également, le souci d'orienter nombre de jeunes musiciens vers des carrières stables.

La Section de *Préparation aux examens et concours de la Ville et de l'Etat,* placée sous la responsabilité d'André MUSSON, qui assume d'autre part les fonctions de Directeur des Etudes au sein du Comité de Direction, constitue l'une des branches essentielles de l'Enseignement de la SCOLA CANTORUM.

68 heures de cours sont données par 10 Professeurs à 55 élèves. En outre, depuis cette année, des cours par correspondance permettent aux candidats habitant en province de parfaire les études qu'ils ont entreprises localement.

Les Maîtres spécialement attachés à cet important département, tant pour les cours professés à la SCHOLA CANTORUM que pour les leçons par correspondance sont :

Bernard BARON : Solfège - Direction Chorale - Chant scolaire. — Olivier CORBIOT : Dictées Musicales - Commentaires de disques. — Paule DRUILHE : Culture générale - Civilisation - Analyse des œuvres musicales - Analyse des œuvres littéraires. — Michel GUIOMAR : Histoire de la Musique. — Marcel HEBERT : Acoustique. — Françoise LENGELE : Harmonie - Improvisation d'accompagnement. — André MUSSON : Dictées Musicales. — Victoria ROGAN : Pédagogie. — Anna TALIFERT : Chant. — Pierre WISSMER : Déchiffrage.

⁂

Une autre section se développe, donnant accès aux postes de *preneurs de son* à la Radiotélévision Française, dans les firmes de disques et pour le film. C'est Monsieur Jean-Etienne MARIE, de la R.T.F., qui en a la charge.

⁂

Le Groupe Orchestral de la SCHOLA CANTORUM répète tous les samedis à 14 h. 30, sous la direction d'André MUSSON.

L'Ensemble Choral répète tous les jeudis, à 19 heures, sous la direction de Bernard BARON.

Le dernier *Concert* donné par ces deux Ensembles a eu lieu à la SCHOLA CANTORUM, le 8 février, sous la direction d'André MUSSON.

⁂

Jean GIRAUDEAU a été nommé Professeur d'une *Classe de Chant* en remplacement du regretté H. B. ETCHEVERRY.

⁂

Un cours d'Ensemble Instrumental à Vent a été récemment ouvert. Il a été confié à Armand BIRBAUM, l'animateur du « Sextuor de Clarinettes de Paris ». Ce cours a lieu tous les samedis, à 10 heures.

⁂

Depuis cette année également, Pierre MAILLARD-VERGER professe *un cours d'Analyse Musicale* en dehors du cours d'Harmonie qu'il continue d'assurer.

⁂

Robert CORDIER, titulaire de la *Classe de Violoncelle,* s'est vu chargé d'un *cours de Viole de gambe.*

⁂

Au cours d'une récente séance de l'*Atelier de Composition,* Henry BARRAUD est venu commenter sa Symphonie.

Précédemment, l'Atelier avait accueilli : Yves BAUDRIER, Emmanuel BONDEVILLE, Marcel DELANNOY, Marcel MIHALOVICI, Darius MILHAUD, Jean RIVIER, ROLAND-MANUEL, Manuel ROSENTHAL, Henry SAUGUET et Henry DUTILLEUX.

⁂

L'*Atelier de Direction d'Orchestre,* nouvellement confié à Edmund PENDLETON, s'inspire des mêmes principes et appliquera les mêmes méthodes. Plusieurs chefs d'orchestre renommés ont déjà promis de venir y prodiguer leurs conseils.

⁂

Autre grande nouvelle : La SCHOLA CANTORUM a confié un *cours d'Art Dramatique* à l'illustre acteur Pierre BERTIN, qui a choisi, pour l'assister, Jacqueline COROT et Jean PERIMONY.

Les examens trimestriels seront présidés par Jean-Louis BARRAULT.

⁂

Irma KOLASSI et le Quatuor LŒWENGUTH ont prêté leur concours aux plus récents concerts privés de l'*Association des « Amis de la SCHOLA CANTORUM ».* Les « Amis de la SCHOLA CANTORUM » se sont donnés pour principal but, on le sait, de recueillir les fonds nécessaires à la création de bourses d'études.

(Pour tous renseignements concernant l'attribution des bourses, s'adresser au Secrétariat de la SCHOLA CANTORUM.)

⁂

DANSE

Indépendamment de la Danse Classique, enseignée par Jeanine SCHWARZ, Sonia BESSYS et Nil HAHOUTOFF, la SCHOLA CANTORUM a confié cette année une Classe de *Danse Contemporaine* à Karin WAEHNER. Lors d'une récente démonstration, un groupe des élèves de Karin WAEHNER a obtenu un succès remarquable.

⁂

La grande famille de la SCHOLA CANTORUM s'agrandit.

DURAND & Cie - éditeurs

4, PLACE DE LA MADELEINE - PARIS (8e)

Téléphone : **Editions musicales : Opéra 45-74** **Disques. Electrophones : Opéra 09-78**

Bureau des concerts : Opéra 62-19

C.C. Chèques Postaux Paris 154.56

Ouvrages d'Enseignement

ALIX (R.)	Grammaire musicale.
BERTHOD (A.)	Intervalles. Mesures. Rythmes.
DELABRE (L. G.)	Exercices de solfège en 2 volumes.
DELAMORINIERE (H.) et MUSSON (A.)	La lecture de la musique en 6 années
DESPORTES (Y.)	30 Leçons d'harmonie. Ch^{ts} et basses
—	» Réalisations.
DURAND (J.)	Eléments d'harmonie.
FAVRE (G.)	Solfège élémentaire à 2 voix en 2 cahiers.
—	6 Leçons de solfège à chg^{ts} de clés avec accp^{t} (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris, etc., etc...).
—	3 Leçons de solfège à chg^{ts} de clés avec accp^{t} (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris).
MARGAT (Y.)	Exercices préparatoires à l'étude de l'harmonie en 2 cahiers.
—	Réalisations des exercices en 2 cah.
—	Traité de l'harmonie classique.
—	Réalisations du traité d'harmonie.
—	Cours pratique d'harmonisation et d'accompagnement au piano.
RAVIZE (A.)	32 Leçons de solfège sans altérations (Préparatoires aux concours interscolaires).
RENAULD (P.)	Leçons de solfège (clés de sol et fa) avec et sans accompagnement.
SCHLOSSER (P.)	Eléments pratiques de lecture et d'écriture musicale en 4 cahiers.

Solfège de concours à 1 et 2 voix (1956).

Littérature

Essai d'initiation par le disque

FAVRE (G.)	Musiciens français modernes.
—	» » contemporains.

Recueils de chants pour enfants

AVEC ACCOMPAGNEMENT

COCHEUX (R.)	Chantez petits enfants (10 chansons)
GEY (J.)	Les fleurs de mon jardin (12 ch.)
MILHAUD (D.)	A propos de bottes (Conte musical)
—	Un petit peu de musique (Jeu pour enfants).
—	Un petit peu d'exercices (Jeu pour enfants).
PIVO (P.)	La forêt qui rêve (Féerie enfantine en un acte).
SCHLOSSER (P.)	Nos amis de la ferme et des champs (24 chansons mimées pour les enfants en 2 recueils).

Chœurs sans accompagnement

CANTELOUBE (J.)	St-Pé. Où allez-vous la belle	3 Vx E
FABRE (G.)	Ma Normandie	3 Vx E
—	Pauvre gazelle (extraite de la Cantate du Jardin Vert).	3 Vx E
—	2 Chants populaires du Maine (Chanson de la Gerbe et Noël Manceau)	3 Vx M
—	Chœurs à 2 voix (50 harmonisations)	
PASCAL (Cl.)	12 Chansons françaises	3 Vx E
SCHMITT (Fl.)	De vive voix op. 131	3 Vx E
	n° 1 Roi et Dame de carreau	
	n° 2 Vetyver	
	n° 3 Pastourettes	
	n° 4 Enserrée dans le port	
	n° 5 La tour d'amour	

Recueils de Chants

SANS ACCOMPAGNEMENT

MUSSON (A.)	La musique au brevet élémentaire et à l'école normale en 14 cahiers.

Vieilles chansons populaires pour les enfants en 5 cahiers :

1° Noëls et chants de quête
2° Marches, rondes, bourrées et danses
3° Chansons de métiers
4° Humoristiques, légendaires, narratives
5° Chansons historiques

Imprimé en France

N° de Commission Paritaire : 28.511.

I.C.M., 63, rue Ramey - Paris-18e — Dépôt légal : 1er trimestre 1961. — Directeur-Gérant : A. MUSSON.